

# 文学と記号表現

## —近代文体成立と句読法との関連性について—

坂井 晶子

### 1. はじめに

言文一致運動は、国民教育の普及のため、口語から乖離し難解になった文章語を話し言葉に近づけて平易化するという運動である。この運動は幕末から明治にかけて起こり、現在使われている口語常体の基礎を作った。一方、坪内逍遙『小説神髓』出版（明治18年、1885）から始まる文学における言文一致運動は、単に文章の平易化をめざしていたのではない。この運動において目指されていたのは内容と形式両面の改革である。内容に関しては、西洋の写実主義をモデルとした、現実模写としての文学が求められ、江戸戯作に見られた滑稽あるいは伝奇的な物語文学から脱しようという目的があった。しかし、内容の改革の前に、そうした文学を書くための細密な描写の可能な文体が、当時まだ存在していなかった。そのため、新しい文体を作り出す事も同時に進められていったのである。

自由な描写という観点から、新文体には口語を取り入れることが主張された。しかし、話し言葉を取り入れる時の問題の一つに、従来日本語の文、および話し言葉においては、文の切れ目が明確ではないということがある。文・句を分ける句読法は、この細密描写のための文体を作り出す過程で、西洋の句読法を手本に日本語の文章に取り入れられた。

すなわち、言文一致運動とは、文と文をどう切断し、さらに接続するかを考えることによって、西洋的な規範に基づいて日本の文章語を近代化するという問題でもあった。本論文では、言文一致体の創出をめぐる多様な実験が試みられた、明治20年前後に注目する。この時期に近代文章語の確立を目指した二人の文学者、坪内逍遙、二葉亭四迷の作品をとりあげ、句読法も含めた文の区切り方を分析し、近代文体成立においてどのような

役割を果たしたのかを考察したい。

## 2. この問題の背景

### 2-1. 西洋と日本における句読法の変遷

西洋における句読法は、もともとアレキサンドリアの学者が、初学者向けに記したものが始まりである<sup>1</sup>。古代においては書かれた文章は声に出して読まれるのが普通であり、この時の声調や間を示すために記した記号が句読点のもともとの形だった<sup>2</sup>。時代が下り、中世に入ると、書き言葉に話し言葉とは別の価値が認められるようになる。そのため、句読法の意味合いも、声調を示すものから、文法的な構造を示して意味を明確に読者に伝えるためのものへと変化した。こうした句読法は、地域によって様々な使われていたが、15世紀の印刷技術の確立によって、用法が固定化され、より広い地域へと普及していった。文と句などの文法関係を示す句読法はこうして整備されていった。18世紀、小説というジャンルが成立すると、句読法が今度は現実の模倣のために使用されるようになる。例えば、引用符を用いて発話を囲んだり、ダッシュ（——）やリーダー（……）を用いて話者のためらいを表したりという用法が出現した。

一方、日本における句読法であるが、仏典や漢籍の読解のために記された点が始まりである<sup>3</sup>。こうした点は、打つ位置や形によって文の断続、補うべき助詞などを表した。しかし、こうした記号が和文を書く際に用いられることは稀だった。これらの記号類が文章中に使われるようになるのは、17世紀以降、木版印刷による書籍においてである<sup>4</sup>。ただし、こうした句読点は、ある一定の言葉のかたまりや、声に出して読んだ時の息継ぎの箇所を示しており、文という概念はまだ未分化だった。時代が下り、歌舞伎や浄瑠璃などの舞台芸術がさかんになると、よりこの傾向は強まった。例えば、「なほうらわかきおん年にて。人も見ぬ書をいつのまに。読つくし給ひけん。」（滝沢馬琴『南総里美八犬伝』第一集巻一<sup>5</sup>）のように、句読点は、そこに間を置いて音調を整えるために打たれていた。

一方、江戸時代においても、西洋の書物に触れていた蘭学者・洋学者の間では、論理関係の明確化という句読法の機能が早くから注目されていた<sup>6</sup>。明治維新後にも、蘭方医・植物学者の伊藤圭介が、明治14年(1881)に、句読法は「句読段落ヲ明瞭ニ区別シ。前後混淆セシメザル」ために必要であることを論じている<sup>7</sup>。しかし、彼の認識と現状は食い違っており、当時の人々の句読法に対する関心は薄く、ほとんど用いないか、江戸時代の用法を踏襲することがほとんどだった。

ただし、文の断続の明瞭化という句読法の機能自体は、漢文書き下し体によってある程度達成されていた。例えば、明治16年に第一号が発刊された『官報』では、以下のような文体が使われている。

山口県周防国佐波郡物産用掛中村辰之助ナル者此頃試ニ蛙卵ヲ産付セシ稲苗ヘ食塩少許ヲ撒布シタル二十時間ヲ俟タスシテ其ノ卵全ク消滅セリ

(『官報』第一号、明治16年7月2日、東京、太政官文書局、1883)

こうした文体においては、終止形や接続助詞によって、文章の終止や論理関係は明らかである。また、文学の分野に関して言えば、明治19年(1886)に出版された『繫思談』で漢文書き下し体による周密訳が試みられていた。ここでも同様に、文の断続が比較的わかりやすい文体が作られていた<sup>8</sup>。

## 2-2. 文学における言文一致運動

文学における言文一致運動が起こった明治20年代前後、日本では、文法的句読法はまだ整備されておらず、また、共通のルールもなかった。このような状況下で、文章に積極的に西洋的な句読法を導入したのは、文学における言文一致運動の参加者たちだった。

当時の大学では、教科書は西洋の書物をそのまま使用しており、学生達は英語その他のヨーロッパの知識・文章・文学に触れることが出来た。そのため、国内の文学との比較・批判の機運が高まり、坪内逍遙『小説神髓』

に代表される文学改良と、それに伴う文体改良の必要が論じられるようになったのである。

『小説神髓』で主張されていたのは、「老若男女、善悪正邪の心の内幕をば洩すところなく描きいだして周密精到、人情を灼然として見えしむる」<sup>9</sup> 小説の創始である。さらに、「文字如意ならねば模写も如意にものしがたし」<sup>10</sup> として、文体改良の必要も主張されていた。『小説神髓』が出版された当時は、近代文学に必要な緻密で客観的な描写の可能な文体がないと考えられており、文学を志す者はそれを書く前にまず文体を工夫する必要があったのである。

では、こうした文体改良に、句読法がどのような役割を果たしたのだろうか。ここでは、坪内逍遙『当世書生気質』（明治18～19年、1885～86）と二葉亭四迷『浮雲』第一篇（明治20年、1887）を取り上げ、比較していきたい。

### 3. 実際の作品における句読法

#### 3-1. 坪内逍遙『当世書生気質』

まず、坪内逍遙『当世書生気質』を取り上げたい。これは、主人公小町田粲爾と芸者田の次の恋愛葛藤を主筋として、書生の世態描写などをちりばめた作品である。まず、おおまかな世態の描写から物語の本筋へと移行する部分として、第十八回の下を引いた。これは、当時の花柳界の描写からヒロイン田の次へとフォーカスを当てるというシーンである。なお、原文ではほぼ総ルビだが、特別な読みをするものにだけルビを付した。また、変体仮名、旧字体は現行のものに改めた。以下の引用もこの形式を踏襲する。

#### 第十八回の下

前回いまだ終らざれども。暫くその話を中絶して。同日同時刻の。  
他の物語にうつる。看人其心して読たまへかし。

○紅葉のすぎし昔ハ柳橋と。肩をならべて空蟬の。意気地と張で志ら

れたる。花の巷も此頃ハ。たゞ金を見て眼のかわる。浅まし猫のすみ  
 どころ。たてバ芍薬すわ利てハ。牡丹畑うたひめと唄女の。仇な姿を其儘の。  
 異名ぞいとゞ雅びたる。ペラだにあれば四海みな。同朋町の芸者巷。  
 其濁江の泥水に。染まぬ蓮と清き名を。江一格子の一構。内ぞゆかし  
 き軒先にハ。神も仏も一樣に。恵みたまへといふだすき。かけてぞ祈  
 る毬灯ちやうちんの。紋ぢらしにハあらねども。さていろ／＼な人心。蛇の目の  
 丸き客あれば。井げたの如く角立て。腹たちバナのねぢ上戸。柘榴の  
 赤き実なくて。天狗団扇のフワ／＼と。たのもしげなき座敷でも。稼  
 業大事と一面に。野暮も無粋も春風の。柳で受る柳村屋。是なん田の  
 次が住居なる。時は三時を過たれども。物思ふ身はなか／＼に。誰が  
 ためにか粧飾かたちづくり。たれがためにか梳らん。田の次はひとり悄然と身を  
 箱火鉢によせかけて。ながめがちなる折しもあれ。格子戸がら／＼急  
 がわしく。開けて入来一個の佳人ひとり（女）田のちやんうちかい「田の  
 次は覚えにっこりず莞爾うちえみ（田）ヲヤ誰かと思つたら小年姐さん。どう  
 したんですへさう／＼しい（小）聞かして喜ばせることがあるから。  
 大急ぎでかけて来たんだヨ。ア、苦しかつたヨ。ヲヤ母堂おっかさんは居ないの  
 （坪内逍遙『坪内逍遙集』明治文学全集 16（東京、筑摩書房、  
 1969）、151 ページ）

この引用文では、まず冒頭で全盛期を過ぎ、金銭に意地汚くなった遊女  
 の住む花柳界の様子から、田の次の暮らす柳村屋、そしてそこで何か物思  
 いにふけている田の次へと描写の焦点が絞られていく。このような形式  
 は、『当世書生気質』の各回冒頭で使われることが多い。

この文章では、文の切れ目は明確ではなく、句点は七五調の語調を整え  
 るために使われている。叙述の特徴としては、掛詞や縁語を利用し、「。」  
 で区切られた句同土を関連させた切れ目ない「語り」である。近世文学に  
 おいては、地口やもじり、縁語などの言葉遊び的な修辞表現が喜ばれた<sup>11</sup>。  
 人情本などの近世文学では、言葉の音のひっかかりや、意味の上での連想  
 などから、別の言葉を重ね、叙述が展開されていく。『当世書生気質』の

冒頭に見られる展開の仕方は、視覚的な描写よりも言葉遊びに重点を置いた「語り」である。

例えば、冒頭「紅葉のすぎし昔は」は、「すぎし（昔は）」を導くために「紅葉の」が挿入されている。「今、紅葉の季節の過ぎたように、過ぎた昔は」<sup>12</sup> という意味である。さらに、「紅葉のすぎし」と縁語になって「空蟬の」が導かれる。どちらも粋な芸者の集っていた盛りはずぎ、今は空しいばかりである花街の様子を表す語句であるが、これらが言わば伏線となって金に汚い芸者、つまり「浅まし猫のすみどころ。」となってしまった現在の芸者街へと「語り」が進んでいく。

こうした「語り」においては、句点は音調の区切りを示しており、そこで文が切れるわけではない。むしろ、区切られたそれぞれのフレーズは、縁語や地口によって有機的に繋がっている。「神も仏も一様に。恵みたまへといふだすき。かけてぞ祈る鞠灯の。」というフレーズでは、「かけて」という言葉に、「祈りをかける」と「提灯をかける」という二重の意味が持たされ、それぞれのフレーズに繋がりが生まれる。「いふだすき」の「たすき」は、「かけて」の縁語であり、七五調にするための表現でもある。さらに、「鞠灯の。」は、「紋ぢらしにはあらねども。」へと展開し、提灯に描かれる様々な模様と、花街へやって来る客の性質を比喩的に重ね合わせている。こうした表現もまたその後が続いていく叙述へと展開し、ヒロイン田の次へと焦点が絞られていく。このような文章においては、言葉の意味や音声を操作し、言葉を重ね合わせていくという修辞表現の展開が、文章や物語を展開させていた。

このように、近世的な表現もある一方で、以下のような表現もある。

拾畳の間の正面にハ。一間の床あり。薫りかへりし半切の軸にハ。精神一到何事不成といふ。八字を大書し。落款にハ。牛首山人書すとあれど。何処の馬の骨の。書いたのやら。弁らぬものなり。一辺に安置せる。新調の机子。引出シのツマミ。已に損じたるハ。所有主の使用の粗暴なるによる歟。<sup>ブック</sup>（中略）一卷の洋書ハ。繙きて机の上にあり。

但見れば。処々に鉛筆もて。注意の一印を附したるハ。まづ読人の苦学の程。思ひやられて何となく。奥ゆかしき心地ぞする。書籍のほとりにハ衣紋竹あり。勸工場で買ひとりたる。出来合物とハ。見ゆるものから。壁の折釘へ直接に。衣裳を引かけぬ用心ハ。上方出の書生にや。此社会にハいと希なる。注意家とこそ思はれたれ。羽織ハ午後四時すぎと見ゆれども。とにかく昔物の上黒絹。単衣ハ偽薩摩。近日仕立しばかりと見え。引蠟の光彩の尚残れるも。一度水を潜らせなバ。さこそくやしき色をや見んと。なか／＼に笑止気なり。

(前掲書、69 ページ)

これは、第三回の冒頭における、書生の一人である守山友芳の下宿の描写である。この文章では、語り手が部屋の中の物一つ一つに目をとめ、描写し、それぞれにコメントを付け加えている。この文章では、七五調の名残はあるものの、言葉遊び的な展開法は少なく、語り手の目から見た視覚的な叙述である。

ここでは、句読点が音調とは別の区切りとして使われている。例えば、「何処の馬の骨の。書いたのやら。弁らぬものなり。」という文章である。「馬の骨の」と「書いたのやら。」の間に句読点が挿入されているが、この部分は「。」を付しても七五調のような、音声的なリズムが整うわけではない。ここでの句読点は、語り手の視界に見えるものを、品物ごとに切り取り、読者へ提示するという機能を帯びている。例えば、「拾畳の間の正面にハ。一間の床あり。薰りかへりし半切の軸にハ。精神一到何事不成といふ。八字を大書し。」という文章では、十畳の部屋、一間の床、半切の軸、そこに書かれている「精神一到何事不成」という文字、という風に、「。」の区切りごとに視点がズーム・移動していく。また、「新調の机子。引出シのツマミ。」のようなフレーズでは、句読点が「机」などを切り取り、読者の前に提示する役割を果たしている。その一方で、「此社会にハいと希なる。注意家とこそ思はれたれ。」や、「なか／＼に笑止気なり。」などの表現では、叙述の中に作者個人の存在が現れている。読者はこの作者＝語り手を媒体

として物語を受け取ることになる。しかし、小説を書くためには、こうした語り手の存在感が現れない文体が必要だった。

逍遙の『当世書生気質』の地の文では、句読法は七五調などの音調を整えるために打たれており、叙述の切れ目よりも息継ぎの間などを現していた。その一方、後者の例では叙述の切れ目を表すと共に、語り手の視点の変化を表していた。ただし、どちらの例でも、作者の存在感は叙述に残されたままである。

### 3-2. 二葉亭四迷『浮雲』第一篇

次に、二葉亭四迷の『浮雲』を見ていきたい。この作品は、内気な青年内海文三が、いどこで下宿先の娘であるお勢に思いを寄せながらも、決定的な行動をとることができず思い悩む様子を描いている。この作品は第一篇から第三篇まであり、それぞれ表現技法や句読法で大きく変化するが、ここではまず明治20年（1887）に出版された第一篇を取り上げたい。

ここではまず、物語冒頭で免職になった文三が、外出しているお勢とそ  
の母（文三にとっての伯母）を待ちながら、夕暮れの町並みを眺めている  
というシーンを取り上げる。

さて其日も漸く暮れるに間もない五時頃に成つても叔母もお勢も更に  
帰宅する光景も見えず何時まで待つても果てしない事ゆゑ文三は独  
り夜食を済まして二階の椽（ママ）端に端居しながら身を丁字欄干に  
よせかけて暮行く空を眺めてゐる此時日は既に万家の棟に没しても尚  
ほ余残の影を留めて西の半天を薄紅梅に染た顧ミて東方の半天を眺む  
れば淡々とあがつた水色諦視たら宵星の一つ二つは鑿り出せさうな空  
合幽かに聞える伝通院の暮鐘の音に誘はれて時へ急ぐ夕鴉の聲が彼処  
此処に聞えて喧ましい既にして日はバツタリ暮れる四辺ハほの暗くな  
る仰向てゐる蒼空にハ余残の色も何時しか消え失せて今は一面の青海  
原星さへ所斑に燦き出でゝ殆んど交睫をするやうな真似をしてゐる今  
しがたまで見えぬ隣家の前栽も蒼然たる夜色に偷まれてそよ吹く小夜



嵐に立樹の所在<sup>ありか</sup>を知るほどの闇さ。デモ土蔵の白壁は流石に白丈に見透かせば見透かされる……サツと軒端近くに羽音がする<sup>ふりかえ</sup>回首ッて観る……何も眼に遮るものとはなく唯最う薄暗い而已

(二葉亭四迷『新編浮雲 第一篇』名著復刻全集 (東京、近代文学館、1971)、67 ページ)

第一篇においては、リーダやカギカッコなどの記号は散見されるが、句読点はほとんど使われていない。しかし、述語が最後に来るという日本語の性質上、文の切れ目は動詞の終止形で明らかである。また、体言止めは述語の省略を暗示し、文の切れ目となりうる。つまり、文の切れ目を示すためならば、必ずしも句読法は必要ないのである。

この文章において、句読点や記号が使われているのは後半の二行のみである。ここで始めて「。」が打たれ、リーダが使用されている。この記号の意味は何だろうか。

まず、句点「。」は、叙述が文三の目からみた情景の描写から、文三の内面へとシフトしたことを示している。三行目の「空を眺めてゐる」以下から、「知るほどの闇さ。」までは、文三の感想を差し挟みながらも、暮れ行く町並み、つまり外の方へと視点は向いている。しかし、句点以下の「デモ土蔵の白壁は流石に白丈に見透かせば見透かされる」という叙述は、文三がその情景を見て考えたことを表しているのではないだろうか。ここでは、語り手が文三と一体化しているのである。その後のリーダで続けられたフレーズは、すべて文三の立場から描写されている。これは、後述するが、この直後の文三の回想へと繋がっていく。

では、挿入されている二つのリーダは何を表すのだろうか。亀井秀雄は、『浮雲』第一篇のリーダの持つ「脱臼作用」、つまり意味の流れを中断し、また別の流れに付け加えるという機能について論じた<sup>13</sup>。彼によれば、文三の意識へ密着しての描写と、彼を突き放し、対象化しての情景描写などの転換を可能にしたのがリーダだった<sup>14</sup>。句点以降では、文三の内面に入り込み、内にこもるかと思えば羽音にはっとするといったように、内面

と外界を行き来する文三の意識が描かれている。リーダは、文三の意識において、内面―外界へ焦点を行き来させる際のギャップを示している。つまり、「見透かされる」で文三は、白壁を見ながら自分の内面へともろうとする。しかし、そこで鳥の羽音に遮られる。リーダは、文三の関心が自分の心の内から外のもの＝鳥へと移行したことを示し、文三は振り返ってその正体を探ろうとする。二つ目のリーダは振り返って見た文三が、何もおらず暗闇しか見えないことを確認するまでの心理的な間を表している。このように、四迷は記号を使って語り手の外界―内面との移行を表そうとしたのである。

一方、この文章の直後から、段落を変えて文三の過去が語られる。ここでは、前者の例とは違った手法で物語が語られる。

心ない身も秋の夕暮には哀を知るが習ひ況して文三は糸目の切れた奴  
 唄の身の上其時々の風次第で落着先は籬の梅か物干の竿か見極めの附  
 かねところが浮世とは言いながら父親が没してから全<sup>まる</sup>十年生死の海の  
 うやつらやの高波に揺られ／＼て辛うじて泳出した官海も矢張波風の  
 静まる間がないことゆゑどうせ一度は捨小舟の寄辺ない身に成らうも  
 知れぬと兼て覚悟をして見ても其処が凡夫のかなしさで危に慣れて見  
 れば苦にもならず宛に成らぬ事を宛にして（以下略）

（前掲書、68 ページ）

この段落では、先ほどの例文とは違い、動詞の終止形などはほとんど見られない。「～て」や「～ゆえ」などの接続助詞でフレーズを繋ぎ、各所に縁語をおりまぜた切れ目ない語りを展開している。例えば、三行目からは、「生死の海」からの縁語として「高波」「波風」などが連ねられている。世間や官吏の世界での苦労が、こうした表現で暗喩的に要約され、また「捨小舟」を導く縁語となっている。これも無論、「寄辺ない身」にかかる修辞表現である。早くに父に死に別れ、苦労を重ねた文三の身の上が、修辞表現とともにテンポよく語られている。先ほどの例文が言文一致体による

近代的な文章体だったのに対し、こちらは話芸をベースとした近世的な表現が主体となっている。

このように、四迷『浮雲』の第一篇では、近代文体の原型と近世文学の影響が混在している状態だった。四迷はこうした影響を脱しようとし、ゴンチャロフやドストエフスキーなど、ロシア文学の文体を参考にした<sup>15</sup>。第二篇の第八回「団子坂の観菊」から、戯作調が次第に薄れ、ツルゲーネフ「あひゞき」翻訳後の、明治22年に発表された第三篇では、リーダ、ダッシュなどを取り入れた西洋的な句読法が整備された文体へと変化している。四迷は、「あひゞき」翻訳の際、原文の語調を日本語に移すため、ピリオドやコンマの数や位置も一致させるという厳密な翻訳を行った。例えば、以下のような文体である。

鳩が幾羽ともなく群をなして勢込んで穀倉の方から飛んで来たが、フト柱を建てたやうに舞ひ昇つて、さてパツと一齐に野面に散つた——ア、秋だ！ 誰だか禿山の向ふを通ると見えて、から車の音が虚空に響きわたった……………（『国民之友』27号、明治21年）

その後発表された第三篇では、文体は以下のように変化し、近世文学の影響はほとんど見られなくなる。

朝飯がすむ。文三は奥座敷を出やうとする、お勢ハ其頃になって漸々起きて来て、入らうとする、——縁側でぴったり出会った…はッと狼狽へた文三八、予て期した事ながら、それに引替へて、お勢の澄ましやうハ、じろりと文三を尻眼に懸けたまゝ、奥座敷ヘツイとも云はず入って仕舞った。只それだけの事で有った。

が、それだけで十分。そのじろりと視た眼付が眼の底に染付いて忘れやうとしても忘れられない。胸ハ痞へた。気は結ばれる。搦て、加へて、朝の薄曇りが昼少し下る頃より雨となつて、びしょびしょと降り出したので、気も消える計り。

(二葉亭四迷「新編浮雲 第三篇」第14回 『都の花』金港堂、復刻版第4巻(東京、不二出版、1984)、183ページ)

このシーンでは、第二篇の最後で仲違いをした文三とお勢が鉢合わせし、うろたえたり無視をしたりする様子が交互に描かれている。四迷は第一篇ではほとんど使用しなかった句読点を、第三篇では現在の用法に近い形で使用し、描写を行なっている。第一篇では、情景―内面描写への移行する部分などに最低限の句読点が用いられていた。これに対し、第三篇では、西洋的な句読法が整備され、細密な描写を旨とした小説の文体により近いものになっている。こうした句読点は、文法的な断続だけではなく、その文で語られている主題に対する語り手の関心の断続も表していると考えられる。

西洋の文法においては、ピリオドは、「文の長短に関わらず、意味が完全に述べられ、構造が独立している」<sup>16</sup>時に使用して文という単位を表す記号である。つまり、その文で述べられている出来事や登場人物の内的な思考などが完結し、他の叙述から独立していることを示すことができる。例えば、四迷訳「あひゞき」では、「鳩が幾羽ともなく」から、ダッシュを挟んで「ア、秋だ!」という語り手の感想までが一文となっている。「!」は感嘆の意を含んだ終止符として定義できるが<sup>17</sup>、それに対して、ダッシュはピリオドよりも短い構文の中断を表しており、文は完結しない<sup>18</sup>。この一文では、語り手の関心は鳩にあり、それがどのような飛んでいるのかを描写しているが、「一斉に野面に散った」のを見るに至り、即座に「ア、秋だ!」という感想を抱く。鳩が飛んでいることと、語り手が「秋だ!」という感想を抱いたことは、一つの文＝場面として、同時的に成立している。その後、語り手の関心は「から車の音」へと移っている。

同様に、四迷の『浮雲』では、場面選択・展開のためにこうした句読点が用いられている。「文三は奥座敷を出やうとする」から「入って仕舞った。」までは、ダッシュとリーダを挿んで一文となっている。ここでのダッシュは、座敷を出ようとする文三と入ろうとするお勢を交互に描写した後、「縁

側」に視点を移す時の間である。リーダは「出会ってしまった」という感情の余韻、あるいは出会った際の二人の一瞬の膠着状態などを表すと考えられる。これらの記号もまた、意味の上では一旦途切れるが、文という大きな切れ目ではないことを示している。ここでは、二人が出会ってから別れるまでの数瞬が、読点を挿んで視点をええつつ、細かく描写されている。それに対して、改行を挿んでの文三の気落ちしている様子は、短文を用いてテンポよく描写しており、朝から午後になるまでの時間経過を簡潔に表している。

第三篇では、記号表現によって語り手の焦点の間を示すという第一篇での用法を踏襲しながらも、より細かい転換が行なわれているのがわかる。さらに、改行によって話題を転換し、文三の内面へと迫っている。この第三篇においては、視点が色々に変化し、人物の内面を綿密に描写するという近代小説が達成されていると言う事ができる。

#### 4. 近代文体の成立における句読点

文学における言文一致運動は、前述のように逍遙の『小説神髓』に端を発する。ここで目指されていたのは、近世文学における物語や人物造形の類型を排し、西洋の文学における現実の模写としての小説を書くことだった。前田愛は、逍遙の『小説神髓』における模写理論を、「視覚的に構成された世界のアナロジーとして、小説という言語作品を定義づける画期的な試み」<sup>19</sup> だったと評価している。

こうした現実の模倣・再現という発想の根底にあるのは、西洋文学におけるミメシスの思想である。プラトンは、詩人が「あたかも誰かになったかのように話をする模倣による物語言説」をミメシス、詩人（作者）＝語り手として話をする物語言説をディエゲシスと呼んだ<sup>20</sup>。アリストテレスは、これを発展させ、すべての芸術は模倣であり、媒材・方法・対象によって異なる芸術となると論じた<sup>21</sup>。近代文学における叙法の特徴について、ジュネットは、このミメシス（示すこと）とディエゲシス（語

ること)の理論を、現代の文学に援用して論じた。それによれば、テキストにおけるミメシスを支える語り方とは、「物語対象について最大限のことを語ると同時に、しかも語っているというそのことについては最小限にしか語ろうとしない(傍点ママ)」<sup>22</sup> ことである。つまり、逍遙が目指したように、その物語世界の人情や世態を詳細に読者へ「見えしむる」ようにしながらも、それを語っている作者の存在は、基本的に読者に悟らせないようにするという文体が求められていた。

文学における言文一致運動においては、近代的文体を成立させるための課題として、まず、近世文学における音調の優位性を排除する必要がある。逍遙『当世書生氣質』の一つ目の例では、句点が音調を整えるものとして使われており、音声の優位性は失われていない。叙述においては、事物の詳細な描写よりも、言葉の音声や意味の類似性から別の言葉を積み重ねていくという言葉遊びのような修辞表現、つまり「語り」のリズムや面白さに重点が置かれている。こうした文体は、語り手の音声を想起させるものである。その一方、二つ目の引用文では、音声の優位性は二次的なものになっている。句点は部屋の中の描写を事物ごとに区切り、語り手の視点の移動や焦点の変化を表す機能を持っていた。ここで、句読点は音調の区切り以外の別の意味を帯びることになった。だが、逍遙の作品においては、作者＝語り手の存在が、まだ叙述の中に現れていた。

一方、四迷の『浮雲』第一篇では、視点の移動を表すための句点は最低限にしか使われていない。引用文での句点は、語り手が情景の描写から、文三の内面に入り込む部分に打たれていた。その後の描写は文三と同化した叙述、さらに改行以降は、語り手による文三の過去の「語り」となっている。逍遙の作品においては、語り手と登場人物は、それぞれ別個の人物として叙述の中に現れていた。それに対し、四迷の『浮雲』における語り手は、前半の例においては実体を持たず、半ば文三の目と同化しながら詳細な情景描写を行ったり、文三の内面や意識と同化したりして物語を叙述している。『浮雲』冒頭部には、主人公文三が帰宅するシーンで語り手が「一所に這入って見やう」<sup>23</sup> と言う表現が見られるが、こうした表現は冒頭以

外ではあまり見られない。その代わりに、語り手の視点の変化を表すために使われているのが、句点やリーダなどの記号である。文章中に打たれた句読点は、音声以外の何かの区切りを示していた。逍遙は、叙述を事物ごとに区切って語り手の視点の移動を示した。一方、四迷は、語り手が情景描写から文三の内面へと叙述の焦点を変えた事を、句点を用いて表した。

さらに、四迷は「あひゞき」翻訳後の『浮雲』第三篇で、より多くの句読法を使って物語の描写を行った。前項で取り上げた例文では、複数の記号を使って叙述の間を表しており、語り手の視点はあちこちに飛んでいる。例えば、文三とお勢が鉢合わせをするシーンでは、ダッシュ、リーダの記号を用いて文を繋ぎ、二人の反応を細かく描写している。その後、四迷は「只それだけの事であった。」と文三から距離を置いて描写をしているが、さらに叙述が進むと、「胸ハ痞へた。気は結ばれる。」と今度は文三の内面に密着した形になっている。その後すぐに「朝の薄曇りが」と、関心が天候へと移動している。

こうした文章符号は、用法はあるものの意味を持たず、「それ自身の表情をコンテキストから獲得する」<sup>24</sup>ものである。小説の文体において、句点は文の終止だけではなく、語り手の関心の終止も表した。それぞれの叙述は文として独立しており、その後に同じテーマで叙述を続けることも、別の対象へ移行することも、作者が任意に行うことができる。情景－内面描写、遠景－近景のように、自由に移動する叙述が、外界の認識と内的思考が同時に展開する現実世界を、擬似的に再現した。さらに、こうした終止点や転換点は、記号という音声も意味もない形で読者へ示されているため、語り手の関心の転換を作者が語らずして示すことができたのである。

小説の文体に組み込まれた句読点は、語り手の叙述において、文の断続だけではなく、語り手の関心の転換点や終止点を示す記号として機能した。また、どの情景をどれだけ切り取るか、どれくらい詳細に描写するか、という作者の場面選択を、文という形で読者へ提示した。こうした文章符号は、それ自体には意味の無い視覚的なアクセントである。読者はその記号を見て、文の終わりや語り手の焦点の転換などを直観的に理解することが



できる。そのため、明言しない形で、つまり作者の存在を隠したまま、語り手の関心の変化を読者に示すことができた。

## 5. おわりに

明治二十年前後の、坪内逍遙『小説神髓』に端を発する言文一致運動は、文学・文体改良運動として起こった。この運動においては、口語を取り入れる、文末表現を工夫するなど、様々な文体上の挑戦が試みられた。文章を意味の上から区切るという西洋的な句読法概念の導入・利用も、そうした試みの一つだった。

この運動で最終的に目指されていた文体とは、口語を取り入れ、かつ緻密性と客観性を兼ね備えた文体である。当時の文学的な課題に沿って言えば、緻密性とはつまり、情景や登場人物の心理や行動を細かに、現実らしく描写することができるということである。また、客観性とは、文章の中に作者の存在が現れない、あるいはその頻度が低いということである。

こうした近代文体の創出期において、句読点は、文の終止点だけではなく、ある主題や描写対象に関する叙述が終わったことを示した。また、文の長さで、語り手の関心の長さを示すことができた。句読点は、文という形で語り手の叙述を切り取り、現実世界の模倣としての小説の中で意味を持たないアクセントとなる。そうすることで、思考や視点、人物の内面や外側の情景などへの移動を、移動すると断ることなく表したのである。

明治期の言文一致運動においては、内容、表現、さらには印刷媒体に至るまで、文学をめぐる環境が大きく変化した。句読法の導入も、こうした変化の一つである。読者はこの句読法の入った文章に触れ、文章を声に出して読むだけでなく、版面の文字を追い、記号を見て、その意味を物語の文脈から読み取った。言語表現だけではなく、こうした視覚的な装置を用いて物語の叙述を行うことは、音声ではなく視覚による受容、つまり黙読への転換を促進したと考えられる。



注

- 1 土居光知『日本語の姿』（東京、改新社、1943）、190 ページ。
- 2 以下は Parkes, M.B. (1993) *Pause and Effect*. Los Angeles: University of California Press を参考に論じる。
- 3 林大他編『文字と表記』現代作文講座 6（東京、明治書院、1977）、162 ページ。
- 4 以下は杉本つとむ『語彙と句読法』杉本つとむ日本語講座 4（東京、桜楓社、1971）を参考に論じる。
- 5 札幌市中央図書館 デジタルライブラリー [http://gazo.library.city.sapporo.jp/search\\_type.asp](http://gazo.library.city.sapporo.jp/search_type.asp) 最終アクセス日：2011 年 3 月 6 日
- 6 杉本、129 ページ。
- 7 飛田良文『東京語成立史の研究』（東京、東京堂出版、1993）、866 ページ。
- 8 加賀野井秀一『日本語は進化する 情意表現から論理表現へ』（東京、日本放送出版協会、2002）、63 ページ。
- 9 坪内逍遙『小説神髓』岩波文庫（東京、岩波書店、2010）52 ページ。
- 10 前掲書、p.95-96.
- 11 中村幸彦『近世的表現』中村幸彦著述集第二巻（東京、中央公論社、1962）、282 ページ。
- 12 坪内祐三他篇『坪内逍遙』明治の文学第四巻（東京、筑摩書房、2002）260 ページ。
- 13 亀井秀雄「文体のなかの記号」（『文學』四号、1993）、8 ページ。
- 14 前掲書、14 ページ。
- 15 佐藤晴郎『二葉亭四迷研究』（東京、有精堂出版、1995）、262 ページ。
- 16 G. Brown, *The Grammar of English Grammars*, (N.Y., William Wood & Company, 1851), pp. 791-792、訳は引用者。
- 17 *ibid.*, p.800.
- 18 G. P. Quackenbos, *Advanced Course of Composition and Rhetoric*, (N.Y., D.Appleton & CO., 1861), pp.131-132.
- 19 前田愛『近代読者の成立』前田愛著作集第二巻（東京、筑摩書房、1989）、349 ページ。
- 20 J. プリンズ著、遠藤健一訳『物語論辞典』（東京、松柏社、1997）、106 ページ。
- 21 同前、107 ページ。

- 22 J. ジュネット著、花輪光他訳『方法論の試み 物語のディスコース』叢書記号学  
的实践二（東京、書肆風の薔薇、1985）193 ページ。
- 23 二葉亭四迷『新編浮雲 第一篇』名著復刻全集（東京、近代文学館、1971）、9 ページ。
- 24 T. W. アドルノ著、三光長治他訳『アドルノ文学ノート 1』（東京、みすず書房、  
2009）、127 ページ。

#### その他参考文献・ホームページ

尼ヶ崎彬『日本のレトリック―演技する言葉』（ちくまライブラリー 8）東京、筑摩書房、1988

小田切秀雄編『講座 日本近代文学史 第1巻』東京、大月書店、1956

加藤周一他校注『文体』日本近代思想体系 16 東京、岩波書店、1989

新潮社辞典編集部『増補改定新潮日本文学事典』東京、新潮社、1988

外山滋比古『近代読者論』外山滋比古著作集 2 東京、みすず書房、2002

中野三敏他訳『洒落本 滑稽本 人情本』新編日本古典文学全集 80 東京、小学館、2000

日本の英学 100 年編集部編『日本の英学一〇〇年 明治編』東京、研究社出版、1968

福島直恭『書記言語としての「日本語」の誕生 その存在を問い直す』東京、笠間書院、2008

本間久雄『新訂 明治文学史 上巻』東京、東京堂、1948

柳父章『近代日本語の思想』東京、法政大学出版局、2004

近代デジタルライブラリー <http://kindai.ndl.go.jp/index.html>（最終アクセス日：2011  
年 3 月 12 日）